

V a 34
inv. 1006

LES DÉMONIAQUES ET LES MALADES

DANS L'ART BYZANTIN

PAR

JEAN HEITZ,

Interne des hôpitaux.

Dans leurs belles recherches sur les malades et les possédés dans les œuvres d'art, Charcot et P. Richer (1) se sont occupés surtout de l'école italienne, et des écoles du nord, flamande, hollandaise, germanique. Ils ont presque complètement négligé l'art byzantin ; et cependant cet art, pendant dix siècles, a été celui de toutes les populations de l'Europe orientale. Premier art chrétien, c'est lui qui, le premier, a fixé en œuvres figurées les pensées chrétiennes. C'est lui, qui, ayant recueilli la lumière défaillante de l'art antique, devait la transmettre, modifiée par son originalité propre, à l'art occidental renaissant. Nous croyons qu'il n'est pas sans intérêt d'y poursuivre ces études qui ont été si riches en résultats dans les écoles plus modernes.

Or, ces résultats ont été de deux sortes. D'abord, il n'est pas douteux qu'au point de vue de l'histoire de la médecine, Charcot et P. Richer, et depuis Henry Meige, ont ajouté aux sources que nous possédions auparavant, c'est-à-dire aux textes anciens, aux manuscrits grecs et de la renaissance, une seconde série de sources, de beaucoup plus précises, les documents figurés. Certains nous reportent à l'histoire de l'instrument (la pince d'Enée dans la peinture de Pompéï), d'autres à l'histoire des grandes épidémies (lèpre, peste, etc.), d'autres encore au charlatanisme (les pierres de tête, etc.).

Mais un second point sur lequel je tiens à insister particulièrement, est l'importance toute spéciale de ces études pour la critique artistique. Ces études, qui ne peuvent être faites que par l'œil exercé du clinicien,

(1) CHARCOT et P. RICHER, *Les démoniaques dans l'art*, 1887 ; *Les difformes et les malades dans l'art*, 1889.



ont apporté aux historiens d'art, des éléments décisifs pour certains jugements.

Les premières recherches de ce genre venaient à peine de paraître que certains critiques avaient déjà compris tout le parti qu'ils en pouvaient tirer. Breughel, Rubens, le Dominiquin, ont vu, de ce fait, leur mérite d'observateur établi définitivement, scientifiquement. On peut voir la confirmation de ce que j'avance dans l'étude de M. Michel sur les Breughel, et plus récemment dans son livre sur Rubens. Il est en effet certain que l'artiste qui a su tracer, il y a trois cents ans, une figuration exacte, facilement diagnosticable d'une déformation pathologique et spécialement d'une crise hystérique, cet artiste était hors de pair. Savoir, dans ces mouvements complexes, non connus et non décomposés, savoir dégager de cas multiples l'attitude caractéristique et toujours la même, c'est là une opération d'esprit dont seuls sont capables, des cerveaux spécialement doués. Ce que la science moderne ne devait arriver qu'à analyser lentement, avec des années d'étude et toute une organisation de travailleurs, ces artistes l'ont synthétisé par une seule opération simultanée de l'œil et de la main, en une œuvre d'art. Comme le dit Taine (1) : « Nous autres, hommes moyens, nous décomposons les objets pièce par pièce, nous marchons par degrés et filiations. Eux, voient plus vite ; les objets entrent déjà organisés dans leurs esprits ; ils pensent par blocs et non par morceaux ; ils n'ont pas besoin d'avoir appris, ils devinent ; ils construisent comme par inspiration. C'est pourquoi, ils atteignent la vie. »

En résumé, la représentation exacte dans une œuvre d'art, d'une maladie, d'une déformation pathologique, prouve chez l'artiste deux qualités qui vont d'ailleurs de pair, une grande profondeur d'observation, une habileté particulière de l'exécution. Or ce sont ces qualités qu'il est intéressant de rechercher dans les différentes époques de la civilisation byzantine.

Né dans la décadence romaine, l'art byzantin s'est élevé peu à peu jusqu'au X^e siècle, époque où il s'est épanoui avec ses plus belles qualités ; puis il n'a plus fait que décliner. Une des particularités les plus curieuses de sa longue décadence est l'immobilisation à peu près complète dans laquelle il a pu se conserver jusqu'à nos jours. Les mêmes types immuablement fixés se copiaient d'âge en âge, et les artistes trouvaient dans des manuels comme celui que Didron a rapporté du Mont-Athos, la composition, l'attitude des personnages, la couleur même pour chaque sujet donné. Il est bien entendu que tout cela se peignait de chic, sans

(1) TAINÉ, *Histoire de la littérature anglaise*, t. 2, Shakespeare.

modèle. Mais à quelle époque remonte cette singulière manière de comprendre l'art, c'est ce qui n'est pas absolument fixé. Le livre de Didron est du XV^e siècle, mais sa lecture en suppose d'autres, bien antérieurs.

Par contre, dans bien des œuvres du XII^e, du XIV^e siècle même, on rencontre une fraîcheur de style, une aisance de gestes qui étonne et laisse soupçonner quelque étude de la nature. Au milieu de toutes ces incertitudes, il n'est pas douteux que l'appréciation par le clinicien, des attitudes et des déformations pathologiques qui pourraient se rencontrer dans les œuvres de telle ou telle époque, il n'est pas douteux, dis-je, que cette appréciation serait pour le critique d'art un élément de jugement d'une grande valeur. Elle permettra d'affirmer ou de nier, pour cette époque, l'étude directe de la nature.

Or les représentations de miracles, et par suite, de maladies de toutes espèces sont fréquentes dans les ouvrages byzantins, et cela, dès les premiers siècles. Les miracles constituaient, en effet, une des gloires du christianisme triomphant, et on leur faisait parmi les représentations des scènes évangéliques, sur les murs des églises, une place importante. Dès le II^e siècle, on trouve des scènes miraculeuses peintes dans les catacombes de Rome. M. Henry Meige y a rencontré la guérison du paralytique. Les basiliques byzantines de Ravenne ont déjà un certain nombre de scènes de guérison, en grande partie conventionnelles. Plus tard, avec les progrès de l'esprit et de la civilisation, elles tendront à se rapprocher de la réalité observée.

Malheureusement les monuments byzantins ont souffert terriblement de la main des hommes, plus encore que de l'action du temps. Il n'en reste que des ruines, quelques fresques effacées ou disparues sous le badigeon turc, quelques mosaïques, ou bien des débris d'ivoire, des manuscrits disséminés dans les musées et les bibliothèques. En Italie, quelques monuments de l'époque byzantine se sont suffisamment conservés. J'ai eu, à plusieurs reprises, l'occasion de visiter ces derniers. M. Gabriel Millet, que je ne saurais trop remercier de son obligeance, a bien voulu entrouvrir pour moi les collections de dessins et de photographies qu'il a rapportées de ses missions d'Orient. Je possède actuellement un nombre suffisant de documents intéressant l'époque byzantine pour pouvoir en faire une étude générale au point de vue de la représentation des scènes démoniaques et des maladies. Il ne faudrait pas nous attendre à trouver ici des représentations comparables comme vérité à celles de Rubens, ou du Dominiquin. La civilisation byzantine n'était ni assez sincère, ni assez élevée pour produire des artistes aussi consciencieux et aussi puissants, mais à certaines époques nous pourrions constater des efforts heureux, des tendances vers

l'observation et la vérité exacte, qui trancheront sur la négligence et la convention des époques de décadence.

I. — ÉPOQUE DE RAVENNE (VI^e SIÈCLE).

Les monuments élevés au VI^e siècle par Théodoric pendant la domination gothique en Italie, forment les documents les plus anciens que nous puissions rattacher à l'art byzantin. Cette première tentative de restauration des arts sur la terre italienne ne put se faire qu'avec l'aide des artistes de Constantinople, où la tradition subsistait encore, alors que les invasions l'avaient éteinte autour de Rome. Aussi les églises de Ravenne, la capitale de Théodoric, et les mosaïques qui les décorent doivent-elles être considérées comme des œuvres grecques, nous donnant une idée complète de ce que pouvait être l'art du VI^e siècle à Constantinople même.

Or nous trouvons dans l'église St-Apollinare Nuovo de Ravenne, toute une série de représentations de miracles et de guérisons, sous forme de petites mosaïques, assez bien conservées, malheureusement très haut placées, et difficilement visibles. Parmi ces mosaïques, il en est une qui a été signalée par Charcot et Richer (1). Elle représente la guérison du possédé (Pl. V, A).

Il s'agit évidemment de la guérison qui eut lieu sur les bords du lac de Génésareth. A la voix du Sauveur, les démons, sortis du corps du jeté homme, entrèrent dans des porcs qui paissaient en troupeau non loin de là, et qui, se précipitant dans le lac, s'y noyèrent. Charcot a bien montré la faiblesse de cette représentation. L'artiste n'a fait aucun effort pour rendre la crise démoniaque. Le possédé est à genoux devant le Christ, les bras étendus en avant, les mains ouvertes, la tête légèrement inclinée vers le sol. Nous sommes sûrs cependant qu'il s'agit d'un possédé, car derrière lui, nous voyons trois animaux à demi-plongés dans l'eau, et qui ne peuvent être autre chose que les pourceaux de l'Évangile.

La figure (Pl. V, B) qui reproduit la mosaïque voisine, nous montre Jésus, debout, assisté d'un de ses disciples, se préparant à guérir le paralytique. Celui-ci est couché sur un grabat. Deux hommes soulèvent ce grabat avec des cordes pour le faire passer par le toit. Dans la mosaïque de la figure suivante (Pl. V, C) nous voyons le paralytique guéri, représenté cette fois à côté du Christ, et s'en allant, portant son lit sur ses épaules. Ici, non plus, aucun effort n'a été tenté pour reproduire les déformations de la paralysie. La maladie n'est représentée que par ses signes tout à fait extérieurs. Il en est de même dans la guérison de l'aveugle, où seul le

(1) CHARCOT et P. RICHER, *Les démoniaques dans l'art*, p. 5.



A



C



B



D

NOT
BARTAUX
HÉLÈNE

doigt du Christ, touchant l'œil du vieillard, nous indique l'affection dont souffre ce dernier. Rien dans son attitude ni dans son maintien ne le distingue du Christ ou du disciple. Je n'ai malheureusement pas pu me procurer la photographie de ce document.

Par contre, nous pouvons constater dans la mosaïque (Pl. V, D), que cette fois, l'artiste a fait un effort, un effort même très remarquable pour figurer la maladie elle-même. Le Christ toujours accompagné de son disciple, fait le geste consacré, sur une femme qui lui présente sa main droite. Un œil exercé aux diagnostics médicaux ne pourra s'empêcher de remarquer combien cette main ressemble à une main de paralysie radiale. Certes, l'exécution est maladroite, mais nous verrons ultérieurement des représentations de paralysie radiale conçues de la même manière, et qu'une exécution plus précise, plus savante permettra d'affirmer d'une façon certaine. On peut donc, sans trop s'avancer, admettre qu'il s'agit bien ici d'une paralysie radiale. Ce document nous montre, pour la première fois, une certaine tendance à l'imitation de la nature.

En dehors de cette série de mosaïques, nous avons de cette époque un ivoire, fragment de couverture d'évangélaire, que Charcot a trouvé dans la bibliothèque de Ravenne (1). Il s'agit encore ici d'un démoniaque exorcisé par le Christ. Celui-ci tient une croix de la main gauche, de la droite il fait le geste consacré. Le possédé est peu intéressant : debout, le poids du corps reposant sur la jambe gauche, il a le genou droit fléchi, comme s'il cherchait à fuir. Les deux pieds et les deux poignets sont entravés. Au-dessus de lui, un petit démon volant nous permet de fixer le sens de la scène.

En récapitulant, nous voyons qu'au VI^e siècle, toutes les représentations sont faibles, mais dénotent un effort. Ce sont bien les œuvres d'un art au berceau. La tradition n'existe pas encore, tout est à inventer. Sans doute, les scènes de possession sont encore très au-dessus des moyens de ces artistes sans expérience et sans instruction technique ; ils n'essayent de les rendre que par des signes conventionnels (chaines, démon voltigeant, troupeau de porcs). Dans un cas cependant, nous avons trouvé un effort, vers la réalité ; cette représentation de la paralysie radiale, tout imparfaite qu'elle soit, nous prouve que l'art est en train de s'orienter vers la bonne voie.

II. — L'AGE D'OR (X^e ET XI^e SIÈCLES).

De l'art de Ravenne nous sautons brusquement à la période la plus brillante de l'histoire byzantine. Elle suit immédiatement la période des

(1) CHARCOT et P. RICHER (*loc. cit.*, p. 6).

iconoclastes, et sous la domination intelligente et énergique des princes de la maison macédonienne, l'état politique et l'art atteignent leur point culminant.

Les œuvres de cette période (mosaïques, bronzes, ivoires) sont certainement celles qui témoignent du goût le plus pur ; celles où la recherche de la grâce et de la vie sont le plus apparentes, et d'où l'étiquette, la convention semblent le plus écartée. La prospérité universelle du pays explique cet éclat des beaux-arts. Constantinople semblait être la capitale de l'univers. Ses bijoux, ses œuvres d'art, ses étoffes se répandaient dans tout l'Occident, en Russie, et jusqu'en Scandinavie.

Les monuments de cette époque sont malheureusement rares à Constantinople, ce qui s'explique par les désastres qui ont fondu sur cette ville après sa prise par les croisés. C'est en Italie, en Italie méridionale surtout, que nous retrouverons le plus facilement l'art byzantin de la belle époque. Alors, en effet, Venise a son aurore, Amalfi et déjà Pise étaient en trafic constant avec l'Orient et Byzance. Toute la péninsule et surtout la région de Naples et de Salerne était dans sa dépendance, sinon politique, du moins intellectuelle et artistique.

Voici quelques monuments de cette période, ivoires, bronzes, manuscrits, qui se rapportent au sujet de notre étude.

a) Devant d'autel en ivoire de la cathédrale de Salerne.

Ce devant d'autel se divise en deux parties, chacune formée de trente compartiments. Il se trouve placé sur un autel de la sacristie de la cathédrale. M. Bertaux qui a fait une étude approfondie des œuvres d'art de l'Italie méridionale le considère comme datant du XI^e siècle. Ce serait un vestige de la première période normande, succédant immédiatement à la domination grecque. On peut se rendre compte par les figures (Pl. VI) que ces ivoires sont dignes de compter parmi les plus belles productions de la sculpture byzantine. Le style en est caractéristique. Il ne serait pas impossible qu'ils fussent l'œuvre d'artistes locaux, ayant travaillé sur des modèles byzantins.

Dans cet ensemble si précieux, un certain nombre de compositions représentent des scènes de guérison. Elles n'ont jamais été signalées, à ma connaissance.

Le compartiment reproduit Pl. VI, E, a pour sujet la guérison du jeune homme aveugle. Jésus, debout devant l'aveugle, touche son œil gauche de la main droite. Le Christ tient un bâton de la main gauche, il est accompagné d'un de ses disciples. Tous deux sont auréolés, drapés d'étoffes qui tombent élégamment. L'aveugle est aussi debout, leur faisant face. I



E



F



G



H



I

LES DÉMONIAQUES ET LES MALADES DANS L'ART BYZANTIN

(Jean Heitz)

E, F, G. Fragment d'un devant d'autel en ivoire de la Cathédrale de Salerne (XI^e siècle).

H. Fragment d'une porte en bronze de l'Eglise de S. Zeno, à Vérone (XI^e siècle).

I. Fragment d'une porte en bronze de la Cathédrale de Benevent (XII^e siècle).



s'appuie sur un long bâton, terminé par une crosse horizontale, en forme de T.

Toute sa démarche a un caractère hésitant et tâtonnant, ses genoux sont très légèrement fléchis, et l'ensemble est assez caractéristique pour qu'il soit facile de reconnaître son mal du premier coup d'œil, quand même le geste du Christ ne le soulignerait pas. On peut remarquer que le malade a la face légèrement inclinée vers le sol. En effet, il y a dans les œuvres d'art deux manières différentes de représenter les aveugles. Tantôt ils sont représentés le front élevé, les yeux dirigés vers le ciel comme s'ils y cherchaient la lumière. C'est l'attitude des gens devenus aveugles depuis très longtemps. Nous trouvons souvent ce type dans l'art italien. Un des plus beaux est l'aveugle de Beato Angelico, à la chapelle de Nicolas V, au Vatican. Mais ordinairement les byzantins nous montrent les aveugles fuyant la lumière. Ils baissent les yeux vers le sol, comme pour éviter la sensation douloureuse que leur causent les rayons lumineux. Cette attitude sera encore plus nette dans un exemple que nous retrouverons un peu plus loin. Notons seulement qu'ici, l'attitude est très juste et dénote une certaine observation. Il n'y a pas de comparaison possible avec l'aveugle des mosaïques ravennaises du VI^e siècle, où nous nous rappelons que l'attitude ne rappelait en rien celle d'un homme frappé de cécité.

Le personnage qui se lave à une fontaine à droite de la composition est l'aveugle lui-même, représenté une seconde fois comme guéri. C'est là un procédé tout à fait byzantin, que l'art de Ravenne ne connaissait pas, mais que nous retrouverons fréquemment.

Ainsi, le paralytique dont la guérison est reproduite Pl. VI, F, est également figuré deux fois. D'abord accroupi devant le Christ, on le voit un peu plus à droite s'en allant allègrement, son lit sur l'épaule et regardant négligemment en arrière. La représentation du paralytique en question n'a d'ailleurs rien de spécial au point de vue médical. Le membre supérieur gauche repose sur le genou, le bras droit est maintenu par une écharpe et la main s'élève suppliante vers le Sauveur.

Par contre l'individu que le Christ relève présente au bras droit une déformation qui ressemble trop à une paralysie radiale pour n'être que le résultat d'une maladresse de l'artiste ; cette maladresse ne concorderait pas trop avec ce que nous avons vu et verrons. Il n'en est pas moins vrai que le sens général de la composition est difficile à expliquer, mais cette déformation, déjà vue à Ravenne, nous la retrouvons encore plus nette dans des mosaïques du XII^e siècle. Je crois donc que cette main pendante, aux doigts retombant à peine fléchis, est une main de paralysie radiale.

Dans le compartiment reproduit Pl. VI, G, nous trouvons deux types de

malade très intéressants. Au premier plan du groupe, devant le Christ, et béni par lui, un homme barbu, dont le gros ventre, étalé, retombant sur les cuisses, est la représentation exacte du ventre de batracien des ascitiques. Il s'agit de la guérison de l'hydropique. Nous pouvons même noter un épaississement œdémateux notable des membres inférieurs. Tout à fait à droite, derrière l'hydropique, un mendiant s'appuie de la main droite sur une béquille. Celle-ci se termine à hauteur de poitrine par une barre horizontale; à sa partie moyenne, se trouve une sorte d'anneau où repose le genou. C'est là un document très intéressant pour l'histoire de la prothèse chirurgicale à ces époques lointaines. Quant au mendiant lui-même, il a le bras droit en adduction forcée, collé au corps.

L'avant-bras est fléchi; la main semble normale, mais l'ensemble du bras donne l'impression d'un membre contracturé. Du même côté à droite, il a le genou en demi-flexion, et cette flexion doit être constante puisque la béquille présente un anneau qui indique bien que le malade peut poser son pied à terre. Le pied est d'ailleurs en flexion forcée sur la jambe. En regardant avec soin, on peut voir que la béquille ne pose pas par terre, et que le malade est en train de la soulever, sans doute pour faire un pas en avant?

Du côté gauche, la jambe est en extension, le poids du corps repose sur elle. Le pied présente encore de ce côté cette singulière contracture en flexion. En présence de ces déformations, il semble vraisemblable que l'infirmes présentait du côté droit une hémiplégie avec contracture en flexion des deux membres; quant à la contracture en flexion du pied gauche, je suis obligé d'avouer que je ne me l'explique pas trop.

Sans doute on pourrait chicaner l'artiste sur ce point, ainsi que sur l'absence de contracture de la main droite, mais, en dehors de ces points de détail, l'hémiplégie avec contracture et la béquille du mendiant, le ventre de batracien, de l'hydropique, la paralysie radiale, l'attitude si caractéristique de l'aveugle nous montrent que celui qui a produit cette œuvre considérable savait copier les modèles qui passaient devant ses yeux. En plusieurs endroits il a fait preuve, d'un esprit d'observation vraiment remarquable. On peut voir d'ailleurs que les gestes sont, en général, naturels et justes, les têtes très expressives, les modèles des nus suffisants.

Tout cela coïncide très exactement avec ce que nous savions déjà de l'état des arts au X^e et au XI^e siècle.

b) Porte de bronze de San-Zeno à Vérone.

Les portes de bronze comptaient comme un des principaux articles d'exportation de Constantinople. Presque toutes les villes d'Italie, surtout dans le royaume de Naples, possédaient aux XI^e et XII^e siècles, des portes à deux

battants venant de Grèce ou exécutées sur place par des artistes grecs. On en retrouve à Monreale, à St-Paul de Rome, au Mont-Cassin, etc.

Une des plus belles est certainement celle de San-Zeno, à Vérone. Elle date probablement du XI^e siècle. Un de ses compartiments représente la guérison par S. Zeno, de la fille de l'empereur possédée du démon (voir Pl. VI, H). Charcot et P. Richer (1) ont signalé toute la valeur de ce document. La femme a une attitude en arc de cercle, très caractéristique. Vêtue d'une longue robe, elle se débat dans des convulsions que suffit à peine à maîtriser l'homme qui, par derrière, lui soutient l'épaule gauche, tout en maintenant la main droite. La tête est renversée en arrière, et le bras droit est certainement contracturé. Le ventre est saillant, tympanisé, chose fréquente chez les hystériques (Charcot). Devant elle, S. Zeno mitré, la saisit par le bras gauche et la bénit. Un petit diable s'échappe de la bouche de la possédée et voltige au haut de la scène.

Ce document est certainement d'une valeur inestimable. De toutes les figurations byzantines se rapportant à l'histoire des possédés, aucune n'a atteint ni n'atteindra ce degré de perfection. L'artiste qui a fait ce chef-d'œuvre, peut être égalé aux plus grands, et il faudra arriver aux plus belles époques de la renaissance italienne ou du XVII^e siècle flamand pour trouver une observation aussi fine et aussi pénétrante.

c) Miniatures des manuscrits d'Air-la-Chapelle.

Ces miniatures se trouvent également signalées dans le livre de Charcot et P. Richer (2). Sur l'une d'elles, le possédé est debout, pieds et poings liés. Le Christ le bénit. Non loin de là, on voit quelques diables et des pourceaux.

Sur une autre, Charcot a noté une tendance remarquable à la figuration de l'arc de cercle. Des scènes semblables se trouveraient dans des évangéliques de Trèves, Gotha, Brême, Hildesheim. Toutes ces œuvres doivent être rattachées à l'art byzantin. En effet, vers la fin du X^e siècle, le fils d'Otton I, le futur Otton II, épousa une princesse grecque, Théophano. Celle-ci amena en Germanie de nombreux artistes de son pays, et leur influence se conserva pendant tout le XI^e siècle. C'est ainsi qu'on peut expliquer très facilement la présence dans une de ces miniatures d'un arc de cercle hystérique, et par suite, d'un effort d'observation qui ne se retrouvera plus dans ces contrées avant de longs siècles.

(1) CHARCOT et P. RICHER (*loc. cit.*, p. 9).

(2) CHARCOT et P. RICHER (*loc. cit.*, p. 44).

III. — LE DOUZIÈME SIÈCLE.

Après les derniers documents du XI^e siècle, nous n'avons plus trouvé signalé dans les études de ce genre aucun document byzantin. Pour les époques ultérieures, toutes les figurations sur lesquelles je vais m'appuyer, sont encore inédites. Dans le courant du XII^e siècle, deux portes de bronze ; les mosaïques de la cathédrale de Monreale en Sicile ; des miniatures d'un monastère du Mont-Athos, vont faire passer sous nos yeux à peu près tous les types des malades connus à cette époque.

a) Porte de bronze de la cathédrale de Bénévent (royaume de Naples).

Cette porte date de 1250. Elle est extrêmement belle pour la disposition générale et pour l'ornement. Un de ses nombreux compartiments Pl. VI, I) a pour sujet la guérison de l'aveugle, et il est très intéressant de la comparer à l'ivoire de Salerne, antérieur d'environ un siècle. La composition générale de la scène est semblable ; l'aveugle est représenté deux fois, la seconde se lavant à la fontaine. Mais le niveau artistique est notablement inférieur. Les figures sont trop petites dans le cadre, mal disposées.

L'attitude de l'aveugle nous suggère des réflexions du même ordre. Elle n'a rien de caractéristique. C'est un personnage ramassé sur lui-même, presque accroupi ; nous reconnaissons l'exagération maladroite et inintelligente des tendances de l'ouvrier de Salerne. Ce sont déjà les défauts de la décadence. On copie les œuvres antérieures, sans se rendre compte des intentions qui ont présidé à leur exécution, et on copie mal.

b) Porte de bronze du dôme de Gnesen (Pologne prussienne).

Le dôme de Gnesen a été fondé à la fin du XI^e siècle, sous l'invocation de S. Adalbert, l'apôtre de la Prusse et de la Pologne. Une des portes du bas-côté sud date du XII^e siècle. Les dix-huit panneaux racontent l'histoire de S. Adalbert, et l'un d'eux le représente guérissant un possédé. Celui-ci est debout devant le saint, enchaîné et immobile. Son attitude est celle de tout homme enchaîné. Seul un démon voltigeant nous permet de penser qu'il s'agit d'un exorcisme.

C'est là certainement une œuvre byzantine. Presque toutes les portes de bronze de cette époque se fabriquaient à Constantinople, ou étaient faites sur place par des ouvriers grecs. Mais nous sommes déjà loin de la porte de San-Zeno.

c) Mosaïques de la cathédrale de Monreale, près Palerme (Sicile).

La cathédrale de Monreale s'élève sur une hauteur à quelques kilomé-

tres de Palerme. De son abside, on distingue la Méditerranée. A son côté, s'élève un cloître merveilleux à mille chapiteaux tous uniques ; lorsqu'on pénètre sous le toit doré de l'église, c'est un véritable éblouissement d'ors et de marbres. Des centaines de mosaïques couvrent les murs, les bas-côtés, les arceaux, les absides ; c'est St-Marc de Venise, agrandi deux fois. L'ensemble date du XII^e siècle, tant pour l'architecture qui est ogivale, normande, que pour les mosaïques qui, elles, sont purement byzantines. Seuls les artistes grecs, dans ce pays à peine sorti du joug sarrasin, étaient capables d'un tel travail, et d'ailleurs les noms des figures de saints, presque tous grecs, lèvent tout doute sur ce point. On a pu représenter sur ces murs toute l'histoire sainte, tous les évangiles, en entrant dans beaucoup d'épisodes qui n'ont jamais été repris en d'autres endroits. C'est ainsi que ni à la chapelle Palatine, ni à Cefalu, on ne trouve ces scènes de guérison, si nombreuses à Monreale. Aussi ces mosaïques de Monreale sont-elles précieuses pour nous. N'ayant pu, à mon grand regret, m'en procurer des photographies, je tâcherai de rendre mes descriptions très exactes pour donner toute la valeur documentaire possible, même au prix de quelques longueurs.

Nous trouvons les figurations des miracles sur les murs des deux bas-côtés. Du côté est, à droite en entrant, la première guérison, la plus proche du chœur est celle d'un paralytique. Le malade est debout devant le Christ qui le bénit. Il tend vers lui son avant bras paralysé lequel nous offre le tableau d'une paralysie radiale typique. L'avant-bras est maintenu horizontalement. La main est pendante, en pronation, les doigts relâchés en légère flexion. On peut remarquer que le Christ ne touche pas le membre malade. Il n'y a, par suite, aucune espèce de doute possible au sujet de la réalité de cette paralysie radiale, sur laquelle se concentre tout l'intérêt de la composition.

Une autre mosaïque se reconnaît facilement pour la guérison du lépreux. C'est là une scène que nous retrouverons fréquemment. La lèpre est indiquée d'une manière bien conventionnelle par un semis de petites taches rondes, bien rouges, qui s'étendent uniformément sur toutes les parties découvertes. Il semble manquer un ou deux doigts à la main gauche. Le diagnostic n'est pas douteux. Seule à cette époque, la lèpre pouvait produire des accidents semblables. La syphilis n'existait pas, ou du moins ses ravages étaient discrets.

Un peu plus loin, nous voyons un individu assis, les pieds croisés. Peut-être s'agit-il d'un possédé, mais rien ne nous permet de l'affirmer ; la face est calme, les bras écartés, les mains ouvertes. Il n'y a pas de démon. Les pieds sont cependant enchaînés.

Sur le mur du bas-côté ouest, nous trouvons représentés, successivement placés devant une figure de Christ qui les bénit :

Un hydropique, qui avec son ventre volumineux, étalé, rappelle beaucoup celui de Salerne.

Les dix lépreux de l'Evangile (ici, le nombre dix est un certificat de diagnostic). Ils sont représentés à peu près comme celui que nous avons vu tout à l'heure.

Puis deux infirmes, dont l'un a subi autrefois l'amputation de la jambe gauche au lieu d'élection. Il ne porte malheureusement aucune espèce de pilon, ce qui nous prive d'un renseignement qui serait précieux pour l'histoire de la prothèse.

Enfin à gauche de la grande porte de la nef, une mosaïque représente S. Castrens exorcisant un démoniaque. Un petit démon s'échappe dans le haut. Le possédé est représenté debout devant le saint, les genoux légèrement fléchis, les bras écartés et les mains ouvertes. L'expression est celle du ravissement. Cette figure est tout à fait semblable à celle de la porte en bronze de Gnesen, elle n'a d'ailleurs pas beaucoup plus de valeur aux yeux du clinicien.

d) Miniatures de l'évangélaire n° 5 du couvent des Ibériens (Mont-Athos).

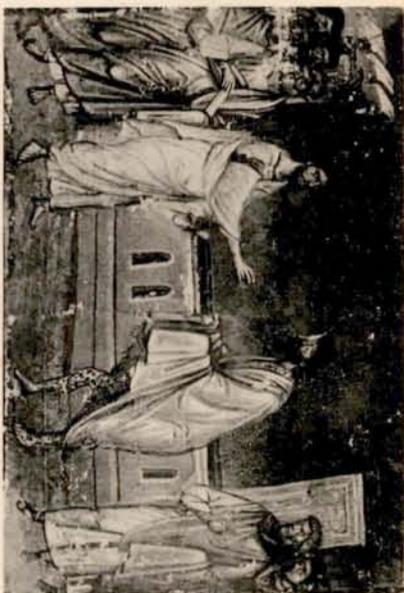
Ces miniatures, qui sont reproduites Pl.VII, ont été photographiées au Mont-Athos par M. Gabriel Millet, qui a bien voulu m'autoriser à les reproduire ici.

Elles datent du XII^e siècle, comme les mosaïques de Monreale, avec lesquelles elles ont de nombreuses ressemblances, et nous représentent les productions de la Grèce elle-même, dans un siècle que nous n'avons étudié jusqu'à présent que par ses productions provinciales.

La figure J nous montre la guérison du lépreux. Il est ici presque entièrement habillé, alors qu'à Monreale, nous l'avons trouvé à peu près nu. Les parties découvertes, c'est-à-dire les jambes, la face et le cou, sont parsemées de petites taches rougeâtres. Il n'y a pas de contractures ni de mutilations.

Dans la figure K, nous reconnaissons notre femme hydropique. Le ventre est très volumineux, mais il n'a pas la forme étalée, comme à Salerne et à Monreale ; au contraire il semble pointer en avant, comme un ventre de kyste de l'ovaire. Pour garder son équilibre, la malade se rejette en arrière, et un vieillard la soutient sous les bras.

Deux autres miniatures nous montrent la guérison de l'aveugle et du paralytique. L'aveugle a sensiblement la même attitude que dans l'ivoire de Salerne. Il est très expressif, et la face ici aussi, est inclinée vers le



J



K



L



M

NO
BERTAUXO

sol. Ses genoux sont hésitants. Le paralytique est assis sur son lit, ses membres ne présentent rien de particulier (voir figure L). Dans les deux cas, le malade est, comme toujours, reproduit une seconde fois. L'aveugle se lave à une fontaine, et le paralytique emporte son lit.

La figure M représente un personnage renversé, et s'appuyant sur le sol du bras gauche. Les membres inférieurs sont couverts de taches semblables à celles que nous voyons sur les membres des lépreux. Mais il n'est pas douteux qu'il se trouve en pleine période de convulsions. Le bras droit est en extension, légèrement écarté du corps, le poing fortement contracturé en demi-pronation. Les membres inférieurs semblent s'agiter un peu au hasard.

Peut-être s'agit-il d'un lépreux atteint d'une crise démoniaque. La contracture de la main droite ne ressemble guère à une contracture lépreuse, mais beaucoup à une contracture hystérique. Cependant, vu l'absence du petit démon qu'on trouve ordinairement dans les scènes de ce genre, nous sommes forcés de rester sur une hypothèse.

En somme, dans un nombre relativement considérable de représentations pathologiques au XII^e siècle, nous ne trouvons que des traces minimales d'observation de la nature. Sauf la paralysie radiale de Monreale, tout le reste est bien conventionnel. Le type du lépreux, le type de l'hydropique sont fixés, et nous les trouverons toujours dorénavant représentés à peu près de même. Dans les scènes de possession, plus aucune trace des tendances brillantes, si remarquables que nous avons constatées au XI^e siècle. D'ailleurs les mouvements deviennent raides, la figure humaine est souvent exécutée maladroitement, le corps s'amincit.

Sans doute, on trouve encore souvent de belles œuvres au XII^e siècle, mais la décadence a commencé. L'état politique marche vers sa ruine. En 1204, Constantinople sera prise par les croisés, et à moitié détruite dans le pillage.

IV. — LE QUATORZIÈME SIÈCLE.

Contrairement à ce que l'on croit généralement, le XIV^e siècle n'est pas un siècle de décadence, ou tout au moins il représente une sorte d'arrêt dans la décadence commencée au XII^e siècle. En effet, après la restauration de Michel Paléologue en 1261, restauration qui mit fin à l'empire franc, il y eut une tentative de renaissance des beaux-arts, et c'est de cette renaissance que datent la plupart des monuments byzantins parvenus jusqu'à nos jours.

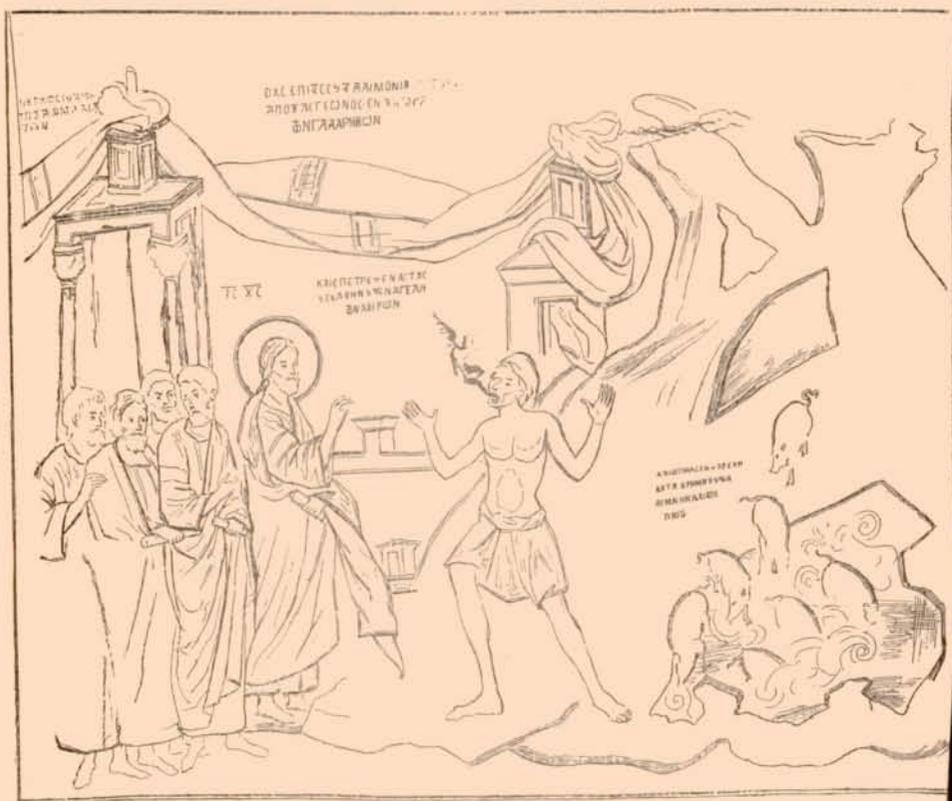
C'est encore à l'obligeance de M. Gabriel Millet que je dois la plupart

des documents qui vont suivre. Je ne saurais trop le remercier d'avoir bien voulu me communiquer une suite de dessins pris par lui à Mistra (Péloponèse) sur des fresques du début du XIV^e siècle. Ces fresques sont restées longtemps dissimulées sous le badigeon, jusqu'en décembre 1896, époque où M. Millet les en a dégagées au prix des plus grandes difficultés.

Parmi ces nombreuses compositions, trois nous intéressent spécialement. Elles représentent une série de guérisons de démoniaques, et nous pourrons les comparer avec les démoniaques des siècles précédents.

a) Fresques de l'église de Mistra.

Dans la première fresque, le Christ guérit trois démoniaques. Ils sont



tous trois alignés devant lui. De leurs trois bouches ouvertes s'échappent trois démons. Aucune trace de convulsions dans leurs membres. Un d'entre eux cependant a le bras droit écarté du tronc, l'avant-bras à demi fléchi, la main largement ouverte.

Le possédé de la seconde fresque est assis, les pieds tranquillement croisés. De sa bouche ouverte s'échappe un petit diable, sans que d'ailleurs le calme de sa physionomie en soit en rien troublé. Un de ses bras est effacé, l'autre est représenté absolument comme dans la fresque précédente.

La troisième fresque est reproduite ici. Ce document est caractéristique, car l'attitude du possédé, en tout semblable à celle de la mosaïque de Monreale, se retrouvera dans toutes les compositions ultérieures. Devant la façade d'une sorte de temple, nous voyons le Christ suivi de toute une troupe de disciples. Ils tiennent tous un rouleau de parchemin à la main, et leurs draperies les font ressembler à des philosophes antiques. Le possédé a les yeux dirigés vers le ciel et une certaine tendance à porter la tête en arrière. Il est debout, les deux pieds écartés. Il n'y a pas de tendance à l'arc de cercle. Les membres supérieurs sont écartés, les avant-bras à demi-fléchis, les mains largement ouvertes. Un petit démon s'échappe de sa bouche. Il est certain que cette attitude ne rappelle que de très loin celle des hystériques convulsionnaires. Elle se rapprocherait davantage de celle des hystériques en extase, et dans la mosaïque de Monreale l'expression des traits était absolument celle des extatiques. Nous pouvons donc constater dans le cours de la décadence byzantine, une tendance, toute conventionnelle, à rendre la crise démoniaque par une attitude, en somme rare, mais facile à exécuter. L'effort si remarquable du XI^e siècle avait été de chercher à rendre le symptôme essentiel de la crise, c'est-à-dire la convulsion, mais nous sommes loin du niveau intellectuel de cette époque, en art comme en politique.

Derrière notre possédé, nous trouvons figurés les porcs tombés de la montagne, se noyant dans le lac. En général le style est relativement aisé ; on peut constater dans les nombreux dessins de M. Millet des efforts vers l'élégance et la noblesse des gestes, mais ces efforts étaient frappés de stérilité d'avance, puisque les artistes ne comprenaient pas le danger des représentations conventionnelles, et la nécessité de l'étude précise, minutieuse, de la réalité.

b) Mosaïque de Kahrié-Djami à Constantinople.

Ces mosaïques datent à peu près de la même époque. L'église construite en 1321, a été transformée en mosquée après la conquête turque et les mosaïques disparurent alors sous le badigeon, où on les a retrouvées récemment.

Parmi les nombreuses compositions, nous trouvons toute une série de représentations pathologiques inégalement réussies, dont nous étudierons les principales.

D'abord la guérison de deux jeunes aveugles (Pl. XXI, A). Ils sont figurés tranquillement assis. L'inscription nous indique la nature de leur affection. Une fois prévenu, on remarque leurs yeux fermés, une certaine tendance à porter la face en avant, tendance encore soulignée par le long bâton que tient l'un d'entre eux à la main. Un point un peu spécial, est le type romain très accentué de ces personnages, type qui tendrait à faire croire qu'ils ont été copiés sur une mosaïque antique.

Dans la mosaïque de la figure B, Pl. XXI, nous voyons une femme paralytique, apportée devant le Christ sur un grabat. Jésus la prend par le poignet, et nous retrouvons encore ici, la main pendante, relâchée de la paralysie radiale. Il est cependant plus vraisemblable qu'il y a paralysie flasque du membre entier, et nous pouvons remarquer à l'appui de cette opinion que le membre supérieur gauche repose inerte et très atrophié sur le genou correspondant. Nous avons déjà constaté quelque chose de semblable chez un précédent paralytique.

D'une troisième mosaïque, à demi effacée, il ne reste qu'une figure d'homme, presque entièrement nu, couvert d'un grand nombre de taches qui sont rouges sur l'original. Nous reconnaissons le schéma conventionnel de la lèpre, reproduit ici comme à Monreale, comme dans les miniatures du Mont-Athos. On peut constater sur la figure ci-jointe qu'il n'y a aucune espèce de déformations (mutilations, contractures, etc.). Je le répète, la représentation est entièrement conventionnelle.

Par contre, une dernière mosaïque, beaucoup plus intéressante à nos yeux, semble sortir de la banalité courante (Pl. XXII). Elle représente la guérison du jeune homme à la main sèche. Toute la scène se concentre autour du membre malade que l'infirmes tend en suppliant vers le Christ. Ici, la figuration a des caractères suffisamment réalistes pour que nous puissions admettre que l'artiste a copié une infirmité vue par lui. Peut-être pouvons-nous même essayer de faire le diagnostic de la maladie qu'il a voulu reproduire. L'avant-bras droit du jeune homme est entièrement atrophié, il n'a littéralement que la peau et les os, sans aucun relief musculaire. L'avant-bras gauche présente au contraire les contours normaux. Il s'agit d'une affection unilatérale.

Or la sclérodermie est ordinairement bilatérale, elle s'accompagne d'un masque spécial, qui manque chez notre sujet. Enfin on peut remarquer que la main n'a plus que trois doigts. Sans doute on voit, dans la sclérodermie, des résorptions osseuses des phalanges, mais elles portent à peu près spécialement sur tous les doigts et ne vont jamais jusqu'à la disparition totale de deux d'entre eux. Seules la lèpre et la syringomyélie nous donnent des aspects semblables. Il faut certainement nous arrêter à la lèpre, vu sa grande fréquence au XIV^e siècle. C'est là une main de lèpre à



A



B

LES DÉMONIAQUES ET LES MALADES DANS L'ART BYZANTIN

(J. Heitz)

Mosaïques du XIV^e siècle. Église de Kahrié-Djami, à Constantinople.

A. Guérison de deux aveugles. — B. Guérison d'une paralytique.





LES DÉMONIAQUES ET LES MALADES DANS L'ART BYZANTIN

(J. Heitz)



forme mutilante et sclérodermique. C'est dans ces formes-là que l'on voit ces atrophies musculaires, ces mains réduites à des moignons. Sans doute, en dehors de cette déformation, le sujet ne présente aucun stigmate de lèpre, il n'a ni taches ni ulcérations sur les parties découvertes, mais l'individu que l'artiste a copié plus ou moins fidèlement était atteint de lèpre nerveuse. Cette forme de lèpre, sans doute fréquente alors, n'était probablement pas reconnue comme telle, et voilà pourquoi sans doute, ce malade ne présente pas le semis de taches rouges que nous sommes habitués à trouver uniformément sur tous les lépreux dans les œuvres d'art byzantines.

Avec le XIV^e siècle, nous sommes arrivés à la dernière période de l'art byzantin proprement dit. Il nous reste à le suivre dans ses influences, en Occident, et surtout dans l'Orient slave.

V. — LES INFLUENCES OCCIDENTALES.

Nous avons déjà vu l'importance de l'influence byzantine en Germanie aux XI^e et XII^e siècles.

En France, l'art roman, pourtant profondément imprégné de l'art grec, n'a pas beaucoup aimé à représenter les miracles. J'ai cependant trouvé, dans l'art gothique du XIII^e siècle, quelques scènes de possession. Une d'entre elles se trouve dans le tympan du portail de Saint-Sixte à la cathédrale de Reims, mais le démoniaque est très conventionnel, et sans valeur clinique.

En Italie, au contraire, dès la fin de ce même XIII^e siècle, Nicolas Pisano savait faire des possédés où les caractères de la crise hystérique sont fort bien représentés (tombeau de S. Dominique à Bologne (1), tombeau de l'église Ste-Marguerite à Cortone) (2). Cette simple constatation nous permet d'affirmer que l'art italien s'est définitivement dégagé de l'influence byzantine. A la convention et aux traditions, il a substitué l'étude précise du modèle, l'observation de la vie. Sur ces bases, il s'embarque vers les destinées que l'on sait.

VI. — LES INFLUENCES ORIENTALES.

Par contre, l'influence grecque ne cessait de régner en Orient, dans les royaumes d'Arménie, de Géorgie, en Russie principalement. Depuis la conversion de Vladimir, l'art russe n'a été jusqu'à nos jours qu'une bran-

(1) PAUL RICHER et HENRY MEIGE, *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière* (1896, n^o 2).

(2) CHARCOT et P. RICHER, *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière* (1890, p. 134).

che de l'art byzantin. Maintenant encore, il a pris de la sève russe une nouvelle vie, et peut-être la peinture byzantine est-elle, dans ce pays, destinée à de nouveaux avènements.

Sainte-Sophie de Kiew, bâtie au XI^e siècle, sous Iaroslav, par des artistes grecs, a encore ses murailles couvertes de fresques et de mosaïques de cette époque. Mais je n'y ai rien trouvé qui se rapportât au sujet de cette étude.

Rien non plus, dans les cathédrales du Kremlin à Moscou. Par contre, le hasard m'a fait tomber sur des documents très intéressants, au célèbre couvent de St-Serge Troitzka, au nord de Moscou. Ce couvent (lavra) est un vaste assemblage d'édifices de toutes sortes, protégés par une haute enceinte munie de tours, et qui a soutenu de longs sièges. La plus grande de ces cathédrales, la cathédrale de l'Assomption, a été bâtie en 1585 par Ivan le Terrible. Elle fut entièrement revêtue de fresques un peu plus tard, et d'après le costume des marchands hollandais ou anglais qui figurent dans le jugement dernier, on peut leur fixer comme date d'exécution le commencement du XVII^e siècle. Cette date semble relativement récente, et bien éloignée des dernières œuvres byzantines que nous avons étudiées au XIV^e siècle, mais il ne faut pas oublier que l'art byzantin, une fois introduit en Russie, n'a plus évolué. Les Russes ont reproduit fidèlement les représentations byzantines, sans y mêler d'innovations qui leur auraient semblé hérétiques. Aussi la composition des différentes scènes est-elle à peu près celle des fresques du Mont-Athos, ce qui n'a rien de surprenant si nous nous rappelons le manuel de peinture byzantine trouvé par Didon entre les mains de peintres religieux modernes. Il est probable que les peintres russes ont dû user de quelque chose de semblable.

J'ai pu noter dans cette cathédrale de l'Assomption, toute une série de guérisons. Il m'a été malheureusement, impossible d'en trouver des photographies.

Au milieu des scènes de l'Évangile, on trouve : la guérison de l'aveugle, l'attitude de celui-ci rappelant les miniatures de l'Athos (XII^e siècle) ; la guérison du lépreux, représenté les parties nues couvertes de taches rouges. Ici non plus, aucune espèce de contracture ou mutilation. Un peu plus loin, Jésus bénit un homme dont les mouvements bizarres pourraient être ceux d'un possédé. Il n'y a pas de démon.

La dernière fresque est plus intéressante. Au premier plan, Jésus guérit deux démoniaques, et dans le lointain, on voit un troupeau de porcs se précipiter dans un lac. L'un des possédés est debout, les bras levés au ciel, les mains ouvertes, et un petit diable noir s'accole étroitement à sa jambe gauche. Le second est couché sur le sol. L'artiste a essayé de le représenter en pleines convulsions. L'effort est louable, mais il n'a pas été très heu-

reux, car ces convulsions sont dénuées de tout caractère réaliste. La face est calme, il n'y a aucune tendance à l'arc de cercle. Un des bras est levé vers le ciel la main ouverte. De l'autre, le malade semble chercher à se relever.

Une de ses jambes est repliée sous lui, l'autre est levée dans la direction du Christ.

Il est bien certain ici que si l'artiste a essayé de représenter une crise démoniaque vue par lui, il n'a pas su, dans les mouvements compliqués de cette crise, saisir le mouvement caractéristique, toujours identique dans toutes les crises du même mal. Il a passé à côté, n'ayant pas une éducation suffisante de l'œil, et surtout de l'esprit.

Enfin il existe encore, à ma connaissance, dans l'art russe, une autre figuration de démoniaque, qui présente d'ailleurs, des caractères tout à fait spéciaux. Elle se trouve dans une fresque de l'église St-Basile à Moscou. St-Basile est cette église étrange et fantastique, bâtie au XVI^e siècle par Ivan le Terrible sur la place rouge, en face du Kremlin. Les fresques ont été refaites plusieurs fois, et en dernier lieu, en partie, après la dévastation française de 1812.

Or le possédé que guérit saint Basile présente de très sérieuses qualités. Son corps forme l'arc de cercle. Il a les yeux convulsés vers le haut, la bouche grimaçante, les bras ouverts et pendants en arrière. En un mot, il rappelle d'une façon frappante le jeune enfant guéri par saint Nil, du Dominiquin, à Grotta Ferrata, près de Rome (1).

Il est bien certain que l'artiste qui a peint cette fresque avait connu celle du Dominiquin. La fresque a l'air d'ailleurs relativement récente, il est très possible qu'elle date de la restauration générale entreprise après 1812. Or à cette époque l'attention des artistes avait déjà été attirée, même avant les remarques de Charles Bell, sur la figure du jeune possédé de Grotta Ferrata. Il existe au musée de Kensington, à Londres, une aquarelle de W. Dyce, qui est la copie de la figure isolée du jeune possédé avec tous ses détails caractéristiques. Cette aquarelle a sans doute été exécutée vers la fin du XVIII^e siècle, le peintre étant mort en 1804.

En second lieu, il ne faudrait pas croire que les artistes de la décadence byzantine soient restés entièrement confinés dans leurs manuels moyen-âgeux, entièrement soustraits aux influences artistiques modernes. M. Bayet a bien montré qu'au cours du XIX^e et même du XVIII^e siècle, ils n'ont pas toujours craint de mêler des nouveautés italiennes à la tradition sacrée. Cet auteur a retrouvé au Mont-Athos des imitations de la descente de croix de Rubens, du portement de croix de Raphaël, datées de 1814. Des exemples

(1) CHARCOT et P. RICHER, *Les démoniaques dans l'art*, p. 49.

de ce genre se retrouvent à Corfou, à Salonique. Cette figure de possédé à St-Basile de Moscou, me semble constituer un fait du même ordre, et tout à fait caractéristique des tendances et des procédés de l'art byzantin expirant.

Nous venons de passer en revue les périodes successives de l'art byzantin. Nous avons vu naître les types conventionnels des maladies, dans les scènes de guérisons de Ravenne. Après avoir étudié les plus belles productions de l'âge d'or du XI^e siècle, nous avons descendu les échelons de cette longue décadence byzantine, interrompue çà et là par des tentatives individuelles de renaissance, jusqu'au jour où les influences étrangères sont venues lui faire perdre sa dernière originalité.

Un des ivoires de Salerne nous donne une indication curieuse sur la prothèse chirurgicale d'autrefois. A un autre point de vue, en continuant dans l'école byzantine, les études inaugurées par Charcot et P. Richer, nous avons pu suivre l'évolution générale de cet art pendant plus de dix siècles.

Nos appréciations concordent assez bien avec les vues des historiens d'art. Nous avons pu reconnaître la cause essentielle de la supériorité du XI^e siècle sur les autres époques byzantines. A aucune autre époque, les artistes n'ont fait d'efforts aussi considérables pour serrer de près la nature, et la placer, encore vivante, dans leurs œuvres. Plus tard, dès le XII^e siècle, la convention et l'imitation non raisonnée des œuvres antérieures envahissent l'art, et malgré, çà et là, des efforts de retour dans la bonne voie, l'esprit d'initiative se perd de plus en plus, chez les derniers peintres religieux.

Par les exemples que nous avons pu réunir, nous traçons en quelque sorte *la courbe de l'esprit d'observation* chez les artistes grecs pendant les dix siècles où ils ont suivi la même impulsion. Ceci fait, nous laissons la place aux critiques et aux historiens d'art. En pareille matière, la seule ambition du clinicien doit être, selon nous, de poser des *faits*, faits qui pourront fournir une base solide, *scientifique*, à l'étude critique, encore si incomplète, de l'art byzantin.

